

## El expresionismo senderiano: a propósito de *La noche de las cien cabezas*

José Luis Calvo Carilla  
Universidad de Zaragoza

El marco interpretativo para la presente indagación va a ser el expresionismo, tanto el que pudiera llamarse «primitivo» o «histórico», gestado en plena agonía del Imperio Austro-Húngaro, como el posterior, derivado de aquel y admitido por la mayor parte de los estudiosos como «expresionismo internacional».<sup>1</sup> Demostrar cómo *La noche de las cien cabezas*<sup>2</sup> se sitúa en la estela de esta vanguardia literaria es el objeto inmediato de las páginas que siguen, cuyas sugerencias, al menos como hipótesis de trabajo, pretenden apuntar en última instancia a una lectura en clave expresionista de lo más granado de la novelística senderiana.

### LA NOCHE DE LAS CIEN CABEZAS

No es difícil establecer unos ajustados paralelismos entre la agonía del Imperio Austro-Húngaro en la primera década del presente siglo y los

<sup>1</sup> Remito, entre otros, al estudio de Sherrill E. GRACE, *Regression and Apocalypse. Studies in North American Literary Expressionism*, Toronto, University of Toronto Press, 1989, con una selecta bibliografía.

<sup>2</sup> Ramón J. SENDER, *La noche de las cien cabezas. Novela del tiempo en delirio*, Madrid, Imprenta de Juan Pueyo, 1934. Utilizo la segunda edición, con portada de la primera (Madrid, Ed. Yagües), que amablemente me ha facilitado don Vicente Martínez Tejero.

## EL LUGAR DE SENDER

contestados estertores del ocaso de la Restauración, con el represor colofón de la Dictadura primorriverista. Por otra parte, la Gran Guerra había tenido una fuerte repercusión en España, donde había generado un reflejo de apasionamiento ideológico condicionado, visible no sólo en las diferentes actitudes germanófilas y aliadófilas en que se alinearon los intelectuales del momento. También —al menos parcialmente— está en el origen de estéticas de la exasperación como la esperpéntica o en pervivencias aparentemente trasnochadas, contagiadas de violencia y sangre, como en el caso del naturalismo tardío de López Pinillos. Finalmente, el último momento genuinamente expresionista, el del espartaquismo alemán, tiene una estricta correspondencia, incluso en el nombre, con los grupos libertarios en los que se movió Sender. En este sentido, una revisión de la denominada «novela de avanzada» llevaría a descubrir una vanguardia narrativa que, a diferencia de la deshumanización anterior, se propone la vuelta a «lo humano» y a lo «social» desde los postulados estéticos de la Rusia posrevolucionaria y del expresionismo germano.

No faltan, por lo tanto, razones de peso para justificar esta lectura expresionista de la novelística senderiana y, de modo especial, de *La noche de las cien cabezas*, subtitulada precisamente «Novela del tiempo en delirio», singular y extraña creación que se ha visto inexplicablemente postergada, tanto en los honores de una reedición actual como en el favor de la crítica especializada.<sup>3</sup>

Uno de los presupuestos básicos del expresionismo es el de la renovación formal. Aunque sin romper completamente con la tradición de los géneros literarios, el expresionismo representa una concepción vanguardista del arte y en la sustancia medular de sus preocupaciones estéticas está la revolución formal o, lo que es lo mismo, la pretensión de que el mesianismo social de que quiere hacerse portador vaya indisolublemente asociado a una utopía artística.

Esa utopía se materializa en *La noche de las cien cabezas* en una volatilización del concepto de novela tradicional, repudiada tanto por los prosistas españoles de vanguardia como, ya antes, por expresionistas como Döblin, quien, en sus *Apuntes sobre la novela*, de 1918, la rechazaba como simplificadora, debido a que el interés se fundaba únicamente en la progresión de la intriga.<sup>4</sup> Coherentemente con esta radicalidad constructiva, *La noche de las cien cabezas* está concebida como una serie de aguafuertes goyescos, cada uno de los cuales posee un valor autónomo en sí mismo, a la vez que se integra en una unidad significativa mayor de carácter simbólico. La sintaxis que relaciona entre sí estos cuadros visionarios es la derivada de una *estética del grito*, como fórmula amplificadora de una

<sup>3</sup> Debe citarse como honrosa excepción el artículo de Manuel BÉJAR, «Estructura y temática de *La noche de las cien cabezas*», en José-Carlos MAINER, ed., *Ramón J. Sender. In memoriam. Antología crítica*, Zaragoza, Diputación General de Aragón et al., 1983, pp. 299-322.

<sup>4</sup> Jean Michel GLIKSOHN, *L'expressionisme littéraire*, París, PUF, 1990, p. 98.

visión apocalíptica de la sociedad contemporánea, distorsionada y aireada a los cuatro puntos cardinales del planeta.

Lo aconsejaba ya Leonhard como programa literario general: «No se puede hacer poesía más que en hipérboles, porque la actividad poética sólo comienza en lo superlativo».<sup>5</sup> En este sentido, la macabra lluvia de cabezas cortadas sobre el cementerio —dosificada en racimos a lo largo de diecinueve capítulos— le sirve al novelista para construir una fábula cuyo significado último no escapa al lector: la necesidad de destruir la sociedad y de construir una utopía libertaria (no se olvide que la fábula, como la parábola, son recursos retóricos de amplificación persuasiva del discurso).

La novela comienza con la presentación de la miserable existencia del Rano —tan arrastrada como las ratas y culebras que caza y con las que convive—, su encuentro con el obrero metalúrgico y la muerte de ambos abrazados en un nicho, desde donde se convertirán en espectadores del espectral desfile de cabezas.

Basándose en la aparente autonomía de estos tres primeros capítulos, Manuel Béjar ha llegado a poner en cuestión la unidad de esta novela, la cual, en su opinión, habría sido el resultado de una de las reelaboraciones que, en algún momento posterior a su gestación, pudo llevar a cabo el novelista de Chalamera.<sup>6</sup> Sin embargo, desde una perspectiva expresionista, *La noche de las cien cabezas* adquiere una trabada unidad interna en la significación simbólica del aparentemente disperso conjunto de visiones fragmentarias. Cabe volver de nuevo a Gliksohn para recordar que el grito expresionista —y no cabe duda de que esta novela lo es— se sustenta sobre *una poética de lo inarticulado*, lo que implica una intención privilegiadora de efectos elementales y paroxísticos como el sufrimiento o el horror. No ofrece lugar a dudas el grito apocalíptico, estridente y descarnado, de la obra senderiana, la cual reúne los rasgos esenciales de la estética expresionista: el gusto por lo patético y la ambición de autenticidad.

La evidencia más auténtica —y, como en las *Danzas* medievales, la más igualitaria— es la de la muerte, tema expresionista por excelencia y objeto, en la novela que nos ocupa, de esa voluntad senderiana de universalizar y de conferir intemporalidad a un mensaje artístico libertario, propio de quien, pese a ser un comunista accidental, no dejó de ser nunca libertario en espíritu.<sup>7</sup> Los mismos contenidos destructores animan las producciones expresionistas más representativas. Para Modern, los expresionistas se ahogan en el aire que respiran, se ven rodeados por todas partes de falsedad y sinsentido y muestran una complacencia secreta por la aniquilación y el nihilismo y por la exhibición de lo corrupto y ruinoso. En la

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>6</sup> Cfr. la discusión en Manuel BÉJAR, art. cit., p. 303.

<sup>7</sup> Cfr., entre otros, el prólogo de Francisco CARRASQUER a su edición de *Imán* (Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1992), Peter TURTON, «*Los cinco libros de Ariadna*: la puntilla

## EL LUGAR DE SENDER

génesis misma del expresionismo está el reconocimiento de que la humanidad se ha precipitado al caos por lo que, a partir de un irracionalismo exacerbado y exclusivo, intentan intuir de forma inmediata y sin rodeos el ser de las cosas, su verdad propia y auténtica, para lo que cargan las palabras de un énfasis y de una intencionalidad emocional excepcionales.<sup>8</sup>

Con otras palabras, Kasimir Edschmid venía a aconsejar lo mismo a los jóvenes artistas, cuando les exhortaba a buscar en el fondo de ellos mismos una imagen del mundo no falsificada por las percepciones exteriores y, a la vez, sencilla y auténtica. La obra de arte así concebida debería constituir una explosión, plasmada en visiones: la explosión de ese hallazgo interior intuido en el alma primitiva e ingenua del creador, una vez despegado de la realidad concreta que le rodea.<sup>9</sup> Es indudable que a esta concepción unitaria de raíz expresionista responde la escritura de *La noche de las cien cabezas*, cuyo carácter voluntariamente fragmentario es coherente con ese grito exterminador que emana simbólicamente del conjunto de la fábula.

Pero ese sucederse de las visiones está fuertemente impregnado de espectacularidad teatral, nueva razón de unidad constructiva que aglutina lo aparentemente descoyuntado de la estructura de la novela. Y es que, ante los ojos del Rano y del obrero metalúrgico como espectadores de excepción, se representa un macabro auto sacramental protagonizado por ridículos títeres descabezados, a quienes el autor desenmascara con trazos despiadados e implacables.

No eran nuevas estas técnicas entre los primeros expresionistas, quienes se sirvieron para sus propios fines artísticos tanto de la organización paratáctica de la obra en *Stationendrama* como de la deshumanización genérica lindando el costumbrismo —Kafka se apoyaría en gran parte en este recurso—, de la reducción de los personajes al absurdo o a la caricatura o de la utilización de marionetas de estereotipado parloteo como víctimas de la degradación e instrumentos de la propaganda o el militarismo. Sin embargo, va a ser el teatro esperpéntico de Valle-Inclán el que inspire de forma inmediata y moderna la concepción expresionista de *La noche de las cien cabezas*.

## EL DISCÍPULO DE UN VALLE EXPRESIONISTA

Como se lee en un sugerente ensayo del escritor de Chalamera, «La época anterior a la guerra civil española era la de Valle Inclán. [...] Todo

al minotauro comunista» (en José-Carlos MAINER, ed., *Ramón J. Sender...*, cit., pp. 445-463) y, de modo especial, José Domingo DUEÑAS LORENTE, *Ramón J. Sender (1924-1936). Periodismo y compromiso* (Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1994).

<sup>8</sup> Rodolfo E. MODERN, *El expresionismo literario*, Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1972, 2ª ed., pp. 15 y ss.

<sup>9</sup> En Jean Michel GLIKSOHN, *L'expressionisme...*, cit., pp. 43-44.

era grotesco entonces en España. [...] Hasta el crimen tenía, como los esperpentos, un tono de inocencia macabra. [...] Detrás de esa actitud [esperpéntica] de Valle Inclán sólo podía haber dos cosas: una sorda desesperanza y un resentimiento amargo contra la providencia». <sup>10</sup> Es precisamente esta actitud vital de «resentimiento, odio y sarcasmo», coincidente con la de los expresionistas, la que le inspira el esperpento.

Pocas dudas caben acerca del expresionismo de Valle-Inclán —estudiado por Carlos Jerez-Farrán— <sup>11</sup> y sobre su raíz goyesca, la misma de donde crece el árbol más frondoso del expresionismo europeo. Además de la confesión del propio Valle («El esperpento lo ha inventado Goya»), este extremo era objeto de frecuentes conversaciones con Ramón Sender, cuando éste, con la admiración de un discípulo hacia el maestro, le acompañaba a casa de regreso de la tertulia y aprovechaba para dialogar sobre su obra y para recibir el tesoro de sus confidencias.

El contexto estético más inmediato de *La noche de las cien cabezas* es el Centenario de Goya, acontecimiento que aviva el interés de Sender por el esperpento valleinclanesco:

Por entonces se celebraba el centenario de la muerte de Goya y después de explicarle a mi manera en qué consistía aquella plasticidad y de ligarla con la de algunas páginas de la picaresca y con los *Caprichos*, le dije que para mí la magia de sus esperpentos consistía en la obtención de lo inefable lírico por acumulación de lo grotesco, lo feo y lo procaz. <sup>12</sup>

Como ha señalado Agustín Sánchez Vidal, la figura de Goya neutraliza a la desideologizada de Góngora —a tal efecto se adelanta en un año la conmemoración— y sirve de catalizadora de las diversas tendencias surrealistas y expresionistas que convocan Valle-Inclán y, al menos en parte, Gómez de la Serna, además de la emblemática figura de Quevedo, y que tienen como consecuencia un brusco giro humano y comprometido en la producción literaria de los años posteriores. <sup>13</sup>

Se ha apuntado la presencia de Quevedo y de Goya en *La noche de las cien cabezas*, pero el eslabón más activo de esa tradición sombría y grotesca es el Valle de los esperpentos. A este respecto, se puede generalizar a toda la obra senderiana el ideal literario que el entusiasta discípulo ve en su maestro: el de ese realismo que «se obtiene por una cadena de alusiones a formas que a su vez apelan a lo real absoluto». <sup>14</sup> Este *realismo de lo absoluto* o *realismo de esencias* no siempre logró plasmarlo en sus novelas,

<sup>10</sup> Ramón J. SENDER, *Valle-Inclán o la dificultad de la tragedia*, Madrid, Gredos, 1965, p. 137.

<sup>11</sup> *El expresionismo en Valle Inclán: una reinterpretación de su visión esperpéntica*, A Coruña, Ediciones de Castro, 1989.

<sup>12</sup> Ramón J. SENDER, *Valle Inclán o...*, cit., p. 10.

<sup>13</sup> «Góngora, Buñuel, the Spanish avant-garde and the centenary of Goya's death», en Derek HARRIS, ed., *The Spanish avant-garde*, Manchester University Press, 1995, pp. 110-122.

<sup>14</sup> Ramón J. SENDER, *Valle Inclán o...*, cit., p. 139.

## EL LUGAR DE SENDER

pero sí en un buen número de ellas, inspiradas en sus tormentosas vivencias políticas y existenciales de los años treinta y cuarenta.

En el caso más concreto que ahora nos ocupa, *La noche de las cien cabezas* parece apuntalada por aquellos fundamentos estéticos desde los que precisamente consideraba las tragedias valleinclanescas como aquejadas de una entidad novelesca que las hacía irrepresentables. La misma yuxtaposición de masas de color inmóviles y sin profundidad y los mismos títeres grotescos, genéricos y sin relieve como caracteres son los que se encuentran en este que he llamado «auto sacramental grotesco» y que apunta inequívocamente a la inmersión del novelista en los secretos de la vanguardia teatral del esperpento.

Debe recordarse como corolario que esta dimensión teatral constituye uno de los rasgos distintivos de la novela expresionista europea, proclive a resolver en forma dialogada muchos momentos decisivos del relato, especialmente en monólogos que, a diferencia del monólogo interior —que explora el proceso del pensamiento—, van dirigidos, no tanto a un receptor o interlocutor concreto dentro del texto, como a sí mismos, al cosmos o al Hombre como receptor universal.<sup>15</sup> *La noche de las cien cabezas* es, a este respecto, representativa de la utilización del monólogo y del diálogo expresionistas, como fórmula descarnadamente presentadora de un friso de tipos a lo Grosz, ejemplos grotescos de la sociedad burguesa contemporánea.

En su artículo «La narrativa de Ramón J. Sender: la tentación escénica», José-Carlos Mainer ha explorado este rasgo estructural recurrente en la novela senderiana, a saber, «la utilización de una forma explícitamente dramática —es decir, algo más que dialogal— como culminación de la sintaxis novelesca y, en algún caso, como formalización íntegra del material narrativo».<sup>16</sup> Considera dicha «tentación escénica» como vanguardista y, entre las razones con que la justifica, señala el deseo de «obtener una mayor inmediatez del efecto artístico, a expensas de las convenciones genéricas».<sup>17</sup> Pues bien, esta inmediatez no es otra que la del grito expresionista.

Hasta aquí he venido caracterizando *La noche de las cien cabezas* como una novela expresionista, en esa intuición de la realidad como un conjunto de delirantes visiones yuxtapuestas, las de unas grotescas cabezas parlantes, cuya fábula moral remite a la realidad simbólica de un urgente y necesario apocalipsis.

Pero también su exasperada prosa, especialmente en los momentos narrativos y descriptivos, adquiere la rabiosa sustancialidad de los expresionistas. Dos broncos contrastes cromáticos —el de la oscuridad de la noche en el cementerio, con un silencio mortal que permite distinguir las

<sup>15</sup> Sherrill E. GRACE, *op. cit.*, p. 64.

<sup>16</sup> *Bulletin Hispanique*, LXXXV/3-4 (1983), p. 326.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 328.

## JOSÉ LUIS CALVO CARILLA

voces de las sombras, sobre el rojo violento del crepitar de la ciudad en llamas, al que le sucede la derrota final del Dios blanco de las personas por el Dios negro de los instintos— enmarcan la significación y la violencia visual de toda la serie de capítulos a modo de aguafuertes, en una escritura nervuda, racheada y de nudosa elementalidad (la primitiva y tan vanguardista desnudez del nombre y el verbo, el adjetivo imprescindible, el latigazo de fulgurante irracionalidad). Ejemplo representativo es la visión inicial de esa tromba de agua de huracán teñida en sangre, que «alentaba entre el cielo y la tierra como un monstruo fatigado de su propia furia».<sup>18</sup>

Esta hipnótica visión de la ciudad en llamas la pudo haber visto Sender en la serie de «incendios» de August Stramm o en *Yo y la ciudad* o *La ciudad en llamas* de Ludwig Meidner, cuadro este último donde los muertos-vivientes, ante la inexorable inminencia del incendio, gritan su desesperación por toda una vida de banalidad y de inconsciencia. Porque, en última instancia, la visión de la noche y la muerte está asociada a la ciudad, tal como aparece en la pintura y en algunas novelas expresionistas (como verdadero inframundo de avenidas kafkianas, cárceles, cuarteles, sótanos o ríos de inmundicia y de sangre). La misma contemplación urbana inspira la poesía, como sucedía ya en *Les villes tentaculaires* de Émile Verhaeren (1895) y como se refleja, por ejemplo, en la de Tralk, donde de la ciudad no se retiene más que el hospital, la *morgue* y el cementerio y cuyos habitantes son leprosos, ciegos o esqueletos.<sup>19</sup>

Completar este perfil me lleva a mencionar otros elementos comunes con los expresionistas, como la noche, marco de tantas obras expresionistas —una noche que recubre con su manto semántico tan esperpéntico desfile mortuorio—, la ya apuntada ambientación en el cementerio o el mismo centenar de cabezas que figura en el título a modo de simbólico numeral de calamidad bíblica. Pero quiero detenerme en dos temas genuinamente expresionistas de *La noche de las cien cabezas*, por ser especialmente caros a la narrativa senderiana posterior.

## EL TEMA DE LA HOMBRÍA

El primero es el tema de la hombría. Esclarecer esta obsesión temática de nuestro novelista exige acudir de nuevo a claves expresionistas y, muy en concreto, al dramaturgo alemán Ernst Toller.

En *Nocturno de los 14*, Sender reconstruye la figura de un Toller «héroe de la revolución alemana, héroe transitorio y provisional del famoso movimiento espartaquista y también novelista y autor de teatro, gran viajero y, en cierto modo —sólo en las formas expresionistas—, antecedente y maes-

<sup>18</sup> Cap. V: «Primeros efectos de la tromba», pp. 35-39.

<sup>19</sup> Francis COURTADE y Henry VEYRIER, *Cinéma expressionniste*, París, Veyrier, 1984, p. 49.

tro de Berthold Bretch [sic]. [...] En la primera guerra fue herido. En el movimiento espartaquista arriesgó otra vez la vida y salió con cinco años de prisión y con una cierta simpatía natural por el anarcosindicalismo. [...]».<sup>20</sup>

Sender conoció a Toller en Madrid durante el año 1933. En agosto de ese mismo año había huido a Inglaterra después de que sus obras hubieran sido quemadas, prohibidas sus representaciones y desposeído él de su nacionalidad alemana por Goebbels, a quien le había enviado una carta de protesta. Cuenta Sender que «En España solía andar por los locales de los sindicatos de la CNT y era curioso verle discutir en español con los obreros y con los intelectuales que iban por allí. Discutía los problemas de España como un español. [...] Toller quería influir en la CNT. A veces teníamos largas discusiones. [...]».<sup>21</sup> Nuestro novelista alude incluso a una fluida correspondencia con el dramaturgo alemán, la cual no llegó a conservar, pero demuestra la continuidad de estas relaciones personales desde aquellos años en que estaba escribiendo *La noche de las cien cabezas*.

En 1939 volvieron a encontrarse en Nueva York. Sender abrigaba la íntima sospecha de que Toller se iba a suicidar, lo que así sucedió ese mismo año en su hotel de Manhattan, «donde habíamos estado tantas veces bebiendo y charlando».<sup>22</sup>

La herida que Toller recibió en la guerra había destrozado sus órganos genitales y este drama íntimo lo trasladó a su tragedia *Hinkemann*, traducida y publicada en 1931 dentro del círculo de relaciones de Ramón Sender, donde se había rechazado ya una mala traducción, anterior a la definitiva de Rodolfo Halffter.<sup>23</sup>

En *Hinkemann*, Toller encarna su propia tragedia en el personaje de Eugenio Hink, *alter ego* que da título a la obra (ya que en alemán *Hinkemann* significa 'mutilado'). Desde la primera escena aflora esta obsesión por la hombría, proyectada simbólicamente en un pájaro ciego o en un perro sarnoso. «¿Lloras —le dice a su esposa Grete— porque yo [...] porque los hombres me señalarían con el dedo, como a un payaso, si supiesen..., porque el tiro heroico de aquella criatura maldita me convirtió en un mutilado miserable, en un hazmerreír?».<sup>24</sup>

Hink llegará a murmurar para sí que «hay ocasiones en que es más fácil ser un dios que un hombre». Se lo recuerda inconscientemente su amigo Pablo, al verle pensativo: «—Pórtate como yo, ¡como un hombre!, y serás un amo».

<sup>20</sup> Ramón J. SENDER, *Nocturno de los 14*, Barcelona, Destino, 1983, p. 103.

<sup>21</sup> *Ibid.*, pp. 110 y 113.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 106. Cfr. también *Monte Odina*, pp. 377-378.

<sup>23</sup> Ernst TOLLER, *Hinkemann (Tragedia)*. *Los destructores de máquinas (Drama)*, trad. del alemán por Rodolfo HALFFTER, Madrid, Cenit, 1931.

<sup>24</sup> *Hinkemann*, p. 18.



La tragedia de Hink trasciende la intimidad del ámbito del hogar cuando Grete se entrega a Pablo, porque: «—Mi Eugenio... Mi Eugenio... Mi Eugenio no es... No es un hombre». A lo que le responde Pablo, besándola y tratando de apartar los remordimientos que le asedian: «—Mala serías, para ti misma, si guardaras fidelidad a un hombre que no es hombre».

La hombría se convierte en el motivo recurrente de casi todos los diálogos de la obra. En el segundo acto, Hink, desesperado ya de no encontrar empleo, se presenta ante el propietario de una barraca de feria, a quien lee el anuncio que le ha llevado allí: «Para número sensacional, necesito hombre fuerte. Buena retribución. Sólo admitiré material humano de primera calidad».

De labios del propietario escucha en qué va a consistir su trabajo: «Aquí, una jaula con ratas. Aquí, otra con ratones [...] Su número: atravesar de un mordisco la garganta de una rata y un ratón. Dar dos buenas chupadas de sangre. Algunos gestos. ¡Eso en todas las funciones! El público se retorcerá de risa». Las fanfarrias le anunciarán como «*Homunkulus*, el hombre-oso alemán».

Conocedor de la infidelidad de su esposa Grete, penetra en la taberna y, bajo los efectos del alcohol, se ve impulsado a referir su tragedia, aunque encarnada en un amigo. Es el momento en que entra en la taberna Pablo, borracho y despechado por el abandono de Grete: «—Presumir de ser el hombre más fuerte de la tierra... ¿Y no ser siquiera un hombre?». Y, ante los parroquianos espartaquistas de la taberna, que estallarán en carcajadas: «—Reparé en el individuo en cuestión... Le conocí... Y no pude por menos que reírme a carcajadas... El hombre más fuerte del mundo es un conocido mío, que no tiene... En la guerra... ¡Pif, paf!... Le dejaron sin... ¡Es un pobre eunuco!».

Al margen de la significación de denuncia de la culpabilidad colectiva que se deriva de esta tragedia individual, me interesa destacar que, como para Sender, para Toller el concepto de la hombría es un concepto animal o, si se quiere, testicular o *ganglionar* —que vienen a resultar sinónimos—, en representativa sinécdoque del mundo de los instintos, verdadero objeto de preocupación de los expresionistas. Es ésta, por lo tanto, la clave comprensiva de la grandiosa y apocalíptica visión del de otro modo desconcertante capítulo XXII de *La noche de las cien cabezas*, titulado «Proclamación de la hombría. La colina de fuego», en el que varios grupos de hombres desnudos erigen un primitivo dolmen al Hombre liberado de la hipertrofiada personalidad que le ha impuesto la sociedad, la religión y la cultura. Este primitivo monumento fálico, sobre el que el joven desnudo levanta su voz «viendo a los caballos blancos del amanecer trotar por el segundo horizonte», tiene su correspondencia en el tercer acto de *Hinkemann*, donde Hink empeña su reloj para llevarse a su casa una estatuilla de Priapo que ha visto en un escaparate. Ante ella hace arrodillarse y rezar a su mujer y, como en alucinada elegía a su naturaleza mutilada, monologa entrecortadamente:

## EL LUGAR DE SENDER

Porque la naturaleza viva de los hombres es más fuerte que su inteligencia... La inteligencia no es sino un medio para engañarnos a nosotros mismos... Tú estás sana... Un enfermo, como yo, no tiene nada que hacer en este Mundo... Al menos, mientras la sociedad esté organizada como lo está hoy...<sup>25</sup>

Esta situación límite —que lleva a Grete a arrojarse al patio— es el desenlace de una doble tragedia de la hombría, en la paradójica formulación de un Hink que no encuentra a su alrededor más que marionetas, caricaturas de hombres desalmados que han obedecido las consignas de los grandes asesinos del mundo. Pero, «si nuestra época no tiene alma..., yo no tengo órganos sexuales», confesará apesadumbrado. Es su propia tragedia de ser hombre, la de la mutilación de su esencia instintiva.

La hombría depende en última instancia de esa condición desnudamente primitiva del hombre que le hace semejante al mundo animal en la libertad de sus instintos. En este sentido, la vida del Rano de *La noche de las cien cabezas* —¿contrafigura de *El cazador de renacuajos* del expresionista Alexander Döblin?— se diferencia poco de la de las ratas y culebras que caza, mientras que, al final de la tromba, sobre los rescoldos se alza apoteósicamente el Dios exterminador del Dios de los cristianos, que no es otro que el Dios de la verdad negra de los instintos.

## EL OSCURO ÁMBITO DEL INSTINTO

La segunda obsesión senderiana, íntimamente vinculada con la hombría, es la importancia concedida al mundo animal, otro de los grandes temas de los expresionistas, como también lo será del surrealismo.

En principio, los animales están relacionados con el culto a lo primitivo, lo que ya es motivo suficiente para su consideración. Sin embargo, sus asociaciones con los impulsos irracionales eran nuevas en unos años, los veinte y los treinta, en los que las teorías de Freud y de Jung eran seguidas con avidez en los círculos intelectuales europeos. En la cuenta de este vivo interés por el mundo animal hay que sumar libros como los de Maurice Maeterlinck, Jean Henri Fabre, Edward Step o Michelet, los cuales ahondan en la vida social de los animales, especialmente los insectos, y en las relaciones instintivas que la rigen.

Uno de los aspectos más ambiguos y seductores del expresionismo alemán es su concepción de la sociedad entre lo espiritual y lo bestial. El hombre es dueño de una carga potencial de sexualidad y de energía destructiva semejante a la de los animales y es precisamente esa riqueza de primitivismo instintivo la que puede aniquilar el mundo burgués, poblado por «personas» socialmente aceptadas, cuya hombría ha sido amputa-

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 95.

da por el poder, la riqueza o las ideologías alienantes. Por lo tanto, no es el azar el que explica la aparición de numerosos animales a lo largo y ancho de toda la narrativa senderiana y Kessel Schwartz, aunque ha acertado a fijarse en la importancia del fenómeno, no ha llegado a profundizar en las implicaciones últimas de su inventario.<sup>26</sup>

Estas implicaciones, de filiación expresionista, iluminan también el segundo momento «incomprensible» de *La noche de las cien cabezas*: el último capítulo del libro, en el que el cementerio ha sido convertido en una idílica y laboriosa «cooperativa apícola número 8».

Agustín Sánchez Vidal ha señalado la decisiva influencia que libros como *La vida de los insectos* de Fabre, las *Maravillas de la vida de los insectos* de Step, *Los insectos* de Michelet o *La vida de las abejas* de Maeterlinck ejercieron sobre los surrealistas y, concretamente, en el cine de Luis Buñuel. En lectura paralela a la de los expresionistas, el surrealismo vio en el mundo de la colmena o de la termitera la réplica a una sociedad regida por oscuros componentes irracionales e instintivos.<sup>27</sup> No obstante, no siempre es fácil separar expresionismo y surrealismo, dada la común distorsión formal que presentan, originada en gran parte desde la erupción de los subterráneos del mundo consciente bajo la especie de imágenes y estructuras inconexas. En este sentido, quizás cabe señalar, como distinción de la delicada y dudosa frontera que los separa, que el arte expresionista no sólo busca plasmar cosmovisiones angustiosas o desesperadas, individuales o colectivas, sino que, a partir de ellas, desea también la transformación del mundo, a pesar de lo idealistas y contradictorias que suelen ser sus metas.<sup>28</sup> Tiene, por lo tanto, una significación o *inteligibilidad* última que no se encuentra en el surrealismo.

Esta significación es la que asume Ramón Sender en *La noche de las cien cabezas*. La reducción de la sociedad a cenizas y a cráneos vacíos deja paso a la construcción de una sociedad armónica de hombres libres —*también en sus instintos*— regidos por la utopía libertaria.

#### EXPRESIONISMO Y FÁBULAS EXPIATORIAS

Los resultados de este análisis sirven de base para pensar que Ramón Sender asimiló profundamente la estética expresionista desde sus prime-

<sup>26</sup> «Animal Symbolism in the Fiction of Ramón J. Sender», *Hispania*, 46/3 (1963), pp. 496-505. Recogido en Kessel SCHWARTZ, ed., *The Meaning of Existence in Contemporary Hispanic Literature*, Coral Gables, Florida, University of Miami Press, 1969, pp. 99-111.

<sup>27</sup> *El mundo de Luis Buñuel*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1993, especialmente pp. 100 y ss.

<sup>28</sup> Más elementos para esta distinción —no todos ellos convincentes— se encuentran en Sherrill E. GRACE, *op. cit.*, pp. 29-30.

## EL LUGAR DE SENDER

ros años como novelista. Su propia respuesta ante las circunstancias políticas y sociales exigía ese grito: el de la militancia y la rebeldía y, con posterioridad a la guerra, el no menos expresionista de unas fábulas expiatorias de una culpabilidad colectiva, en pugna con la inocencia individual.<sup>29</sup>

Por otra parte, en estos años y en los inmediatamente posteriores a la guerra civil mantuvo relaciones personales con escritores expresionistas. Además de la estrecha con Ernst Toller, la más fugaz con Franz Werfel, autor con respecto al que el de Chalamera dice experimentar repugnancia como persona, aunque silencia cualquier valoración literaria sobre su obra.

Pero fue Eugene O'Neill —premio Nobel en 1936 y nombre vinculado a la recepción de los expresionistas alemanes—<sup>30</sup> el objeto de una intensa y prolongada amistad<sup>31</sup> y, posiblemente, el inspirador de esa adorada e inaccesible figura de la reina a los ojos del jardinero Rómulo, tan alejada e inaccesible como ve el fogonero Yank a la hija del multimillonario en *The Hairy Ape*.

*El rey y la reina* es quizá el mejor y más logrado ejemplo de novela expresionista y cumple esos rasgos distintivos que Sokel y Arnol reconocen en el género, tal como lo cultivaron Kafka, Döblin o Robert Walser: un desarrollo no racional de la ficción en un ambiente casi onírico y unos personajes movidos por los resortes del instinto y convertidos en figuras, en excéntricas abstracciones de la realidad y en casi alegóricas imágenes de la España en guerra.<sup>32</sup> La hombría es, de nuevo, la motivación irracional que obsesiona a Rómulo y le impulsa a subir una y otra vez al torreón, en medio de los horrores de la guerra.

La contienda está captada en visiones de un expresionismo sonoro y plástico: el chorro de luz en la oscuridad, los fogonazos y las bengalas, los cuerpos mutilados, los escombros, los cañonazos, amplificadas en el silencio de la noche... Lo mismo sucede con el castillo, especie de campana neumática asfixiante, con la representación de las marionetas o con ese submundo de los sótanos y de las calderas de la calefacción, reino tenebroso del enano y de las ratas, motivos ambos frecuentados por el expresionismo alemán.

Sender trasciende la realidad concreta de la guerra civil en una fábula de significación supraindividual, del mismo modo que en *La esfera* —con el recuerdo del conflicto como fondo— extiende a una significación colectiva la encerrona existencial del alucinado Federico Saila.

<sup>29</sup> Cfr. José-Carlos MAINER, «La culpa y su expiación: dos imágenes en las novelas de Ramón J. Sender», *Papeles de Son Armadans*, 161 (1969), pp. 116-132. Recogido en J.-C. MAINER, ed., *Ramón J. Sender...*, cit., pp. 127-135.

<sup>30</sup> Sherrill E. GRACE, *op. cit.*, p. 24.

<sup>31</sup> Reflejada en *Álbum de radiografías secretas y Monte Odina*.

<sup>32</sup> Citado por GRACE, pp. 60 y ss.

*La esfera* presenta en Saila la figura de un héroe típicamente expresionista, caracterizado por una «impotencia emocional y psíquica» que lo lleva a la tragedia del desgarramiento íntimo en un proceso de desfondamiento y regresión aniquiladora.

Como en las dos novelas anteriormente citadas, se ofrece en *La esfera* una construcción en apariencia incongruente, donde la parataxis de un conjunto de visiones alucinantes (desde el autobús de los locos sorteando a los francotiradores camino de la frontera, hasta la contemplación del velero blanco o el naufragio y la muerte del Jebuseo) se articula en una interpretación amplificada de la existencia humana, simbolizada por ese *Viscount Gall* desnortado, sin provisiones y a merced del azar y de la fatalidad, y por la geometría de la esfera, coincidente con la afición expresionista por el simbolismo de lo circular como expresión del callejón cerrado de la existencia.

Sería prolijo mencionar otros rasgos expresionistas comunes, como las amplificaciones fundadas en repeticiones y recurrencias de temas y motivos o la función del diálogo y, especialmente, de los monólogos. Baste señalar la importancia de la meditación sobre lo ganglionar, que ha venido siendo una obsesiva constante en ese infatigable cuestionamiento sobre «el lugar del hombre» (por cierto, título de otra novela de similar inspiración y significación, por encima de lo anecdótico que pueda tener la recreación de un error judicial).

En conclusión, creo que, a la vista de lo anteriormente expuesto, se puede hablar de un Sender expresionista, no sólo en *La noche de las cien cabezas* sino en buena parte de las grandes novelas senderianas de los años cuarenta. Sender encontró en el expresionismo alemán la fórmula idónea para encauzar su propio grito rebelde y apocalíptico de los años treinta (*Imán, O. P., Siete domingos rojos, La noche de las cien cabezas*). Posteriormente, siguió reencontrándose con él en su época norteamericana, cuando el expresionismo literario y artístico había cruzado ya el Atlántico —impulsado principalmente por su amigo O'Neill y favorecido por el descubrimiento del cine alemán en los Estados Unidos de los años treinta— y allí había arraigado como una planta híbrida, que combinaba los rasgos originales del modelo alemán con los materiales autóctonos de la vida americana. Ese ambiente —el mismo de Djuna Barnes, Malcom Lowry, el primer Faulkner o el propio O'Neill— es el de sus grandes novelas de la purgación exculpatoria del conflicto vivido y de la meditación sobre la condición humana.

Por otra parte, es más verosímil que el Sender americano de los años cuarenta se decantase hacia el expresionismo que hacia el surrealismo, dado que, por razones de pura supervivencia, no tendría especial interés en profesar una estética que le situase totalmente a contracorriente de los planteamientos políticos oficiales.<sup>33</sup>

<sup>33</sup> Cfr. Peter TURTON, «Los cinco libros de Ariadna: la puntilla al minotauro comunista», art. cit., pp. 445-464. Sobre la importancia de Nueva York como capital vanguardista en la segunda

## EL LUGAR DE SENDER

Cabe precisar, finalmente, que en esta segunda fase, y como en el caso de autores como los arriba citados, no se trataba de un expresionismo «histórico» o puro (si es que alguna vez llegó a serlo). Las actitudes expresionistas se funden con las nuevas tendencias del existencialismo europeo, si bien en el fiel mediador de esta simbiosis se encuentra la proteica sombra de Kafka.<sup>34</sup>

posguerra mundial, una Nueva York donde críticos y capitalistas rechazaron el surrealismo en nombre de la reaccionaria acuñación del concepto de «posmodernismo» (que, de hecho, exorcizaba a aquel y a la ideología comunista que le era inherente en favor de una recuperación apolítica de las vanguardias históricas), *cfr.* Serge GUILBAUT, *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, University of Chicago Press, 1983. También Sherrill E. GRACE, *op. cit.*, especialmente en sus conclusiones (pp. 229-246).

<sup>34</sup> En este último aspecto, remito a los trabajos de José-Carlos MAINER, «La culpa y su expiación...», *cit.*, y Shermann H. EOFF, «El desafío de lo absurdo», en José-Carlos MAINER, ed., *Ramón J. Sender...*, *cit.*, pp. 95-111 y 127-135.